

# Werner Keil

## Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform

### I.

Muß sich die Musikwissenschaft mit Wilhelm Heinrich Wackenroder befassen? Ein schmales Bändchen des im Alter von 24 Jahren an Typhus Gestorbenen erschien 1796 anonym: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Es enthält einen frei erfundenen Lebenslauf, die Biographie eines Kapellmeisters mit Namen Joseph Berglinger. Aus dem Nachlaß gab der Freund Ludwig Tieck 1799 ein weiteres Bändchen heraus, *Phantasien über die Kunst*, mit neun musikalischen Aufsätzen dieses Berglingers.<sup>1</sup> Wenn Carl Dahlhaus seinerzeit E.T.A. Hoffmanns Rezension der fünften Sinfonie Beethovens zu Recht eine „Gründungsurkunde der romantischen Musikästhetik“ hat nennen können<sup>2</sup>, dann stellen Wackenroders *Berglinger*-Texte eher noch mehr dar: sozusagen deren ersten Glaubensartikel.

Freilich: wenn sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Frühromantiker in ihren philosophischen, poetischen und ästhetischen Diskursen musikalischen Fragen zuwenden, reden sie in der Regel von der Musik im Allgemeinen: einzelne Komponisten oder Interpreten, konkret benannte Werke, musikalische Details der Satzlehre etc. stehen selten oder nie zur Debatte. Allenfalls beschränken sie ihre Aussagen auf »die« Kirchenmusik, »die« Instrumentalmusik oder »die« Oper – etwa wenn Friedrich Schlegel die Fuge als den „Geist der Kirchenmusik“ bezeichnet<sup>3</sup>, die Kompositionsweise von Instrumentalmusik mit der philosophi-

<sup>1</sup> Den folgenden Ausführungen liegt die 1991 erschienene historisch-kritische Ausgabe zugrunde: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I: *Werke*, hrsg. von Silvio Vietta, Band II: *Briefwechsel, Reiseberichte* [...], hrsg. von Richard Littlejohns, Heidelberg 1991; abgekürzt zitiert als *HKA I* bzw. *HKA II*.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 47.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801. Literary notebooks*, hrsg. von Hans Eichner, Wien 1980, S. 201 (Nr. 1990).

schen Reflexion vergleicht<sup>4</sup> oder bemerkt, die Opernmusik könne „wohl nur *NaturGeistermusik* sein.“<sup>5</sup>

Gerade im Falle Wackenroders fällt das genauere Einzelheiten bewußt meidende Sprechen und Schreiben über Musik besonders auf. Bemüht er sich bei den Künstler-Viten um historisch getreue Details und stützt sich auf überliefertes Quellenmaterial, so ist die Berglinger-Biographie nicht nur rein fiktional; sie ist auch äußerst arm an musikalisch greifbaren Fakten. Wir erfahren zwar, daß Berglinger eine Ausbildung durchläuft, daß er komponiert und daß er am Hof als Kapellmeister eigene Werke zur Aufführung bringt; doch teilt uns Wackenroder nicht mit, ob Berglinger – beispielsweise – Klavier spielt, eine schöne Stimme besitzt, bestimmte Komponisten zum Vorbild erwählt hat oder welcher Art seine aufgeführten Kompositionen sind. Auch in den musikalischen Aufsätzen aus der Feder dieses Berglingers sucht man vergebens nach Komponistennamen oder konkreten Werktiteln oder einer eingehenderen Erörterung musikalischer Probleme.

Damit unterscheiden sich die *Berglinger*-Texte etwa von Wilhelm Heinses zwei Jahre zuvor erschienenem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* wie auch von E.T.A. Hoffmanns 20 Jahre später erschienenem *Kater Murr*-Roman, in denen zwar auch die Kapellmeister Lockmann und Kreisler frei erfunden sind, sonst aber sehr ausführlich Opern und Kirchenmusik älterer und neuerer Komponisten sowie komplizierte musiktheoretische Fragen erörtert werden.

Elmar Hertrich hat daher wohl seinerzeit den meisten Musikforschern aus dem Herzen gesprochen, als er resümierte, daß sich, im Vergleich zu vielen anderen musikschriftstellerischen Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts, recht bescheiden ausnehme,

„was Wackenroder dem Musikwissenschaftler, Musikhistoriker oder -ästhetiker bietet: statt objektiver Darlegungen bloß unverbindliche Phantasien, Gefühle und Ideen, worin nicht einmal ein Bezug auf ein bestimmtes Werk der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ausgemacht werden kann.“<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Athenäums*-Fragment 444 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Band 2: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), hrsg. von Hans Eichner, Paderborn, München und Wien 1967, S. 254).

<sup>5</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Band 17: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, zweiter Teil, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn, München und Wien 1991, S. 167 (XVII, Nr. 238).

<sup>6</sup> Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin 1969, S. 220.

Die neuere Wackenroder-Forschung korrigiert seit einigen Jahren Schritt für Schritt das Bild des im Schatten seines begabteren Freundes Tieck stehenden „sanften und milden Jünglings“ mit seinen „unverbindlichen Phantasien und Gefühlen“. Insbesondere im Zusammenhang mit der Entstehung der ersten historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Wackenroders, die 1991 erschienen ist, sind von den Herausgebern Silvio Vietta und Richard Littlejohns entscheidende Impulse für eine Neubewertung ausgegangen. Hinter der keineswegs naiven, sondern Naivität gezielt funktionalisierenden Dichtung Wackenroders verbirgt sich ein kaum glaubliches Maß an Belesenheit und Kenntnisreichtum in philosophischen, religiösen, literarischen, kunst- und musikgeschichtlichen Fragen, das es verbietet, seinen Beitrag zur Frühromantik als „kindlich-naives Präludium ohne theoretisches Fundament“<sup>7</sup> anzusehen. Dirk Kemper hat jüngst, gestützt auf die Forschungsergebnisse der genannten Werkedition, die eigenständige und von den Positionen der anderen Frühromantiker (namentlich A. W. Schlegels und Novalis‘) sich deutlich unterscheidende Auseinandersetzung mit der Aufklärung untersucht, „von der sich Wackenroder schrittweise und in sehr differenzierter Form emanzipierte, ohne sie doch ganz überwinden zu können – oder zu wollen.“<sup>8</sup>

Immerhin hatte schon 1956 der Heidelberger Musikforscher Heinrich Bessler in der ersten bedeutenden musikwissenschaftlichen Studie zur Rezeptionsforschung, einer Geschichte des Musikhörens in der Neuzeit, Wackenroder als Kronzeugen für ein gewandeltes Hörverhalten gegenüber dargebotener Musik benannt<sup>9</sup>: das passive, hingebungsvolle Hören, das romantische Sich-Einstimmenlassen im Gegensatz zum aktiv-synthetischen, klassischen Hören habe als erster Wackenroder beschrieben, freilich nicht in einem *Berglinger*-Text, sondern in jenem berühmten, vielzitierten Brief an Tieck vom 5. Mai 1792:

„Wenn ich in ein Konzert gehe, find‘ ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genußes ist die wahre: sie besteht

<sup>7</sup> Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993, S. XI.

<sup>8</sup> Kemper, S. 270.

<sup>9</sup> Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Band CLV, Heft 6, Berlin 1959. Wiederabdruck in Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 104-174, zu Wackenroder S. 152f.

in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne u ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele, in diesen / fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken.“ (HKA II, 29).

Im folgenden soll es nun darum gehen, einen längeren Abschnitt aus dem gehaltvollsten *Berglinger*-Text, *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, musikwissenschaftlich genauer zu untersuchen – eine eingehende Behandlung des gesamten Aufsatzes würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

## II.

„Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meyne jene göttlichen großen Symphoniestücke, (von inspirirten Geistern hervorgebracht,) worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlichen Affekten ausgeströmt ist. Ich will in allgemeinen Worten erzählen, was vor meinen Sinnen schwebt.

Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor, – gleich der Unschuld der Kindheit, die einen lüsternen Vortanz des Lebens übt, die, ohne es zu wissen, über alle Welt wegscherzt, und nur auf ihre eigene innerliche Heiterkeit zurücklächelt. – Aber bald gewinnen die Bilder um sie her festen Bestand, sie versucht ihre Kraft an stärkeres Gefühl, sie wagt sich plötzlich mitten in die schäumenden Fluthen zu stürzen, schmiegt sich durch alle Höhen und Tiefen, und rollt alle Gefühle mit muthigem Entzücken hinauf und hinab. – Doch wehe! sie dringt verwegen in wildere Labyrinth, sie sucht mit kühn-erzwungener Frechheit die Schrecken des Trübnißs, die bittern Quaaen des Schmerzes auf, um den Durst ihrer Lebenskraft zu sättigen, und mit einem Trompetenstoße brechen alle furchtbaren Schrecken der Welt, alle die Kriegsschaaren des Unglücks von allen Seiten mächtig wie ein Wolkenbruch herein, und wälzen sich in verzerrten Gestalten fürchterlich, schauerlich wie ein lebendig gewordenes Gebirge über einander. Mitten in den Wirbeln der Verzweiflung will die Seele sich muthig erheben, und sich stolze Seligkeit ertrotzen, – und wird immer überwältigt von den fürchterlichen Heeren. – Auf einmal zerbricht die tollkühne Kraft, die Schreckengestalten sind furchtbar verschwunden, – die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleyertes Kind, wehmüthig hüpfend hervor, und ruft vergebens zurück, – die Phantasie wälzt mancherley Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum, durch einander, – und mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende lebensvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, in's unsichtbare Nichts.“ (HKA I, S. 221f.).

Unter „Symphoniestück“ versteht Wackenroder nach damaligem Sprachgebrauch einen einzelnen Sinfoniesatz, und zwar den ersten, bzw. eine Schauspiel- oder Opernouvertüre. Dies läßt sich indirekt auch aus seinen Briefen erschließen, die von zahlreichen Theaterbesuchen und den dort erlebten Stücken berichten; bekannt waren Wackenroder beispielsweise Schauspiel-Ouvertüren Johann Friedrich Reichardts.<sup>10</sup> In dem *Berglinger*-Aufsatz *Symphonien*, der Ludwig Tieck zum Verfasser hat, wird die Gleichsetzung von „Symphoniestück“ und Ouvertüre sogar explizit behandelt, denn Tieck schreibt, „Es scheint mir ... eine Herabwürdigung der Symphoniestücke zu seyn, daß man sie als Einleitungen zu Opern oder Schauspielen gebraucht, und der Name Ouvertüre daher auch als gleichbedeutend angenommen ist“ (*HKA* I, S. 245).

Der zweite Absatz („Mit leichter, spielender Freude ...“), besteht aus vier Satzgebilden, die jeweils mit Punkt und Gedankenstrich abgeschlossen sind (nach „zurücklächelt“, nach „hinab“ und nach „Heeren“). Die auf diese Weise äußerlich voneinander abgegrenzten vier Abschnitte des Textes korrespondieren offensichtlich mit vier von Wackenroder an einem „Symphoniestück“ wahrgenommenen unterschiedlichen Teilen. Daß dieser Textabschnitt mit seiner Vierteiligkeit etwas mit Musik zu tun habe, ist in der Forschung schon lange vermutet worden.<sup>11</sup> Man ging früher immer von einer Entsprechung zu den vier Sätzen einer Sinfonie aus, fand aber kein passendes historisches Vorbild. Steven Paul Scher, der diesen Textabschnitt am ausführlichsten analysiert hat, meinte dagegen, da hier musikalische Termini fehlen, „there is practically no textual evidence vindicating the claim that Wackenroder's vision should be regarded as a representation of music.“<sup>12</sup> Wackenroder beschreibt aber nicht eine mehrsätzige Sinfonie, sondern einen

<sup>10</sup> Im Brief an Tieck vom 10. Mai 1792 wird beispielsweise Reichardts Ouvertüre zu Shakespeares *Hamlet* erwähnt (*HKA* II, S. 26).

<sup>11</sup> Rudolf Schäfke nahm seinerzeit an, die vier textlich voneinander abgegrenzten Teile sollten den vier Sätzen einer Sinfonie entsprechen, konnte aber kein in Frage kommendes reales »Vorbild« für Wackenroder ausmachen (Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1982 (zuerst 1933), S. 358); Hugo Goldschmidt bezweifelte dagegen, Wackenroder habe nach einem bestehenden »Modell« gearbeitet und glaubte stattdessen, er nähme die vom späten Beethoven und von Schumann getragene Entwicklung der romantischen Sinfonik vorweg (Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich und Leipzig 1915, S. 221).

<sup>12</sup> Steven Paul Scher, *Wackenroder's Vision of Music*, in: ders., *Verbal Music in German Literature* (Yale Germanistic Studies, 2), New Haven 1968, S. 13-35, hier S. 31.

einzelnen Satz, genauer gesagt, eine Ouvertüre, musikalisch gesprochen: einen Sonatenhauptsatz. Wenn man das erkannt hat, läßt sich dieser Text eben doch eindeutig musikbezogen aufschlüsseln. Offensichtlich enthält der dritte Textabschnitt (beginnend mit „Doch wehe“) die poetisch freie Beschreibung einer Sonatensatzdurchführung: von „wilderer Labyrinthen“ und „verzerrten Gestalten“ ist die Rede, „Schrecken des Trübsinns“ und „bittere Quaal des Schmerzes“ verdrängen „ursprüngliche Unschuld“ und „innerliche Heiterkeit“ – eine anschauliche Umschreibung motivisch-thematischer Verarbeitungsprozesse und modulatorischer Gänge. Ähnlich eindeutig verweist der vierte Textabschnitt – „die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung ... hervor“ – auf die Reprise eines Sonatensatzes.

Weniger eindeutig lassen sich die ersten beiden Teile auf bestimmte Formteile eines Sonatensatzes beziehen. Die ersten Zeilen könnten eine vorangestellte Einleitung andeuten („Vortanz“) und der zweite Abschnitt, in dem von „festen Bestand“ gewinnenden Bildern die Rede ist, den Beginn des eigentlichen Sonatenallegro. Tatsächlich hat z. B. Reichardt seinen Ouvertüren oft eine langsame Einleitung vorangestellt. Die Ouvertüre zu seiner großen Shakespeare-Oper *Die Geisterinsel*, nach *The Tempest*, deren Aufführung 1798 in Berlin Wackenroder aber nicht mehr erlebt hat, ist fünfteilig und streng achsensymmetrisch nach dem Schema ABCBA geformt; eine spätere Ouvertüre *König Oedipus* (von 1812) ist sogar siebenteilig und achsensymmetrisch nach dem Schema ABACABA konstruiert<sup>13</sup>; dabei meint A immer das Einleitungs-Largo, B die Exposition bzw. Reprise und C die Durchführung eines Sonatensatzes.

Mit größter Wahrscheinlichkeit spiegeln sich aber in den beiden ersten Textteilen zwei von Wackenroder beim Hören wahrgenommene unterschiedliche Abschnitte innerhalb einer Sonatenexposition wider, und zwar anders, als wir es heute wahrnehmen. Als unvoreingenommener, aufmerksamer Hörer hat er bemerkt, daß der Anfang eines Sonatensatzes meist noch einfach ist, von überschaubarer Periodenbildung und durchsichtigem Satzbild. Darauf zielen die Formulierungen von der „leichten, spielenden Freude“, der „Unschuld der Kindheit“ und der „eigenen innerlichen Heiterkeit“ im ersten Textabschnitt. Wenn im weiteren Verlauf einer Sonatenexposition aber die Ausgangstonart allmählich verlassen

<sup>13</sup> Das Autograph der nicht im Druck erschienenen Ouvertüre befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Reichardt, J. F. 28.

wird, wenn motivische Abspaltungen und Sequenzierungen, wenn Modulationsgänge, Wechsel der Satzdichte und der Besetzung etc., auch aus Gründen der Abwechslung, Platz greifen – dann nimmt dies ein unbefangenes Hören als zunehmende Komplexierung wahr. In diesem Sinn schreibt Wackenroder von „schäumenden Fluthen“, „Höhen und Tiefen“, „stärkerem Gefühl“ und Bildern festeren Bestands im weiteren Verlauf des Satzes.

Während also der nachträglich analysierende musikalische Verstand, gestützt auf das Notenbild, im weiteren Verlauf einer Exposition nach motivischen Verwandtschaften zum Hauptthema sucht, um gegebenenfalls die »Einheit« in der »Mannigfaltigkeit« aufzudecken, um also Komplexität zu reduzieren, hält Wackenroder sich streng phänomenologisch an das äußere, beim aufmerksamen Hören direkt wahrzunehmende Erscheinungsbild und registriert dementsprechend die auf einen eher einfachen Anfang folgende größere »Mannigfaltigkeit«, die zunehmende Komplexität.

Ob man nun vom Höreindruck her argumentiert oder von der Analyse der Partitur: entscheidend ist allein, daß Wackenroder die formale Mehrgliedrigkeit eines „Symphoniestücks“ überhaupt wahrgenommen hat, daß er sie in wesentlichen Punkten treffend charakterisiert und daß er die Struktur seines Textes dazu analog gestaltet.

Besonders eindrucksvoll gelingt ihm die poetische Umschreibung der Reprise. Ein typisch moderner, an der Musik Beethovens und späterer Komponisten entwickelter Topos ist der, daß die Reprise zwar den Sonatenbeginn wiederhole, daß aber das musikalische »Material« nun nicht mehr dasselbe sei: es habe eine Geschichte durchlebt, es sei »entwickelt« und in den Abspaltungsprozessen der Durchführung »vernichtet« worden, es könne nach allem, was es »erlitten« habe, nicht mehr so wie beim ersten Mal gehört werden. In dieser Art deuteten beispielsweise Arnold Schönberg und sein Schülerkreis, vor allem Adorno, die Sonatenform. So zu denken war aber der Beethovenzeit selbst ganz fremd. Der bedeutendste und scharfsinnigste damalige Beethoven-Rezensent, E.T.A. Hoffmann, bringt in allen seinen Analysen die Reprisen nur ganz beiläufig zur Sprache als den Teil, in dem noch einmal alles von Anfang an wiederholt wird. Musikalisch interessieren ihn die Reprisen nicht. Wackenroder dagegen hat für den Reprisenbeginn eine ganz moderne Umschreibung gefunden: „die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleiertes Kind ... hervor, und ruft vergebens zurück“. Fern, schmerzlich, verschleiert, vergebens: eine solche semantische Auf-

ladung der Reprise sucht man bei anderen Autoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts vergeblich. Was Wackenroder freilich von der metaphysischen und weltanschaulichen Gedankenschwere »moderner« Deutungen unterscheidet ist der geradezu leichtfüßig daherkommende Schlußsatz: „mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende lebensvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, in's unsichtbare Nichts.“

### III.

Die Selbständigkeit des Wackenroderschen Ansatzes zeigt sich in hellerem Licht, wenn man sie mit anderen zeitgenössischen Äußerungen zur Instrumentalmusik vergleicht. Ich will drei Autoren näher ins Auge fassen. Am nächsten liegt ein Blick auf den Freund und Mitautor Tieck, aus dessen Feder ja in den *Berglinger*-Texten der Aufsatz *Symphonien* stammt. Anders als Wackenroder beschreibt Tieck ein „Symphoniestück“ nicht in „allgemeinen Worten“, sondern hat die konkrete Aufführung eines ganz bestimmten Werkes im Sinn:

„Ich erinnere mich noch keines solchen Genusses, als den mir die Musik neulich auf einer Reise gewährte. Ich ging in das Schauspiel, und Macbeth sollte gegeben werden. Ein berühmter Tonkünstler hatte zu diesem herrlichen Trauerspiele eine eigne Symphonie gedichtet“ (*HKA* I, S. 244).

Gemeint ist hier wahrscheinlich die Schauspielmusik seines Schwagers Johann Friedrich Reichardt, des preußischen Hofkapellmeisters, die am 28. 12. 1787 im Berliner Nationaltheater erstmals aufgeführt worden war und „mit schauriger Gewalt das empfindliche Publikum jener Zeit“ gepackt hat.<sup>14</sup> Die Ouvertüre lehnt sich, wie die übrigen erhaltenen, an die Vorbilder Glucks an und lebt von einem harmonisch einfachen, aber plakativ wirkenden Orchestersatz.<sup>15</sup> Tieck läßt in seinem Aufsatz seiner Phantasie hemmungslos freien Lauf und schreibt ohne jeden formal-strukturellen oder inhaltlich-konkreten Bezug zum Gehörten:

<sup>14</sup> Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Freiburg und Zürich 1963, S. 281.

<sup>15</sup> Vom Autograph, das in der Staatsbibliothek Berlin liegt (Mus. ms. autogr. Reichardt, J. F. 47), haben sich nur noch die vier letzten Hexenszenen erhalten. Auch von dem 1787 von Reichardt selbst besorgten Druck einiger Hexenszenen mit Klavierbegleitung existiert auf deutschem Boden kein Exemplar mehr. Die Staatsbibliothek Berlin besitzt jedoch unter den Signaturen Mus. ms. 18217 bzw. Wa LoC: M 1513. R. 28 M 3 zwei Kopisten-Abschriften der Partitur.



„Ich sah in der Musik die trübe nebelichte Haide, in der sich im Dämmerlichte verworrene Hexenzirkel durch einander schlingen und die Wolken immer dichter und giftiger zur Erde herniederziehn. Entsetzliche Stimmen rufen und drohn durch die Einsamkeit, und wie Gespenster zittert es durch all' die Verworrenheit hindurch, eine lachende, gräßliche Schadenfreude zeigt sich in der Ferne. [...] Nun sieht das Auge einen entsetzlichen Unhold, der in seiner schwarzen Höhle liegt, mit starken Ketten festgebunden; er strebt mit aller Gewalt, mit der Anstrengung aller Kräfte sich loszureißen, aber immer wird er noch zurückgehalten: um ihn her beginnt der magische Tanz aller Gespenster, aller Larven. [...] Der Sieg ist entschieden, die Höhle triumphiert. Die Verwirrung verwirrt sich nun erst am gräßlichsten durch einander, alles flieht geängstigt und kehrt zurück: der Triumphgesang der Verdammlichen beschließt das Kunstwerk.“ (HKA I, 244f.).

Gewiß klingt auch Wackenroders Darstellung phantasievoll-blumig und metaphernreich: aber bei ihm verbirgt sich der musikalische Kenner hinter den in „allgemeinen Worten“ ausgedrückten Empfindungen, der Kenner nämlich, der die formale Struktur eines Sonatensatzes verbal andeutet und sie im eigenen Textaufbau analog reproduziert. Bei Tieck dagegen gibt ein musikalischer Laie seine beim Musikhören sich aufdringenden subjektiven Phantasiebilder wieder, deren Wirkung so mächtig ist, daß sie ihm den Genuß des Schauspiels selbst verleiden: Nach dem oben wiedergegebenen Zitat heißt es bei Tieck, „Viele Szenen des Stücks waren mir nach dieser großen Erscheinung trüb' und leer“ (HKA I, S. 245).

Nahezu unergiebig in Hinsicht auf „Symphoniestücke“ ist Wackenroders wichtigste Quelle, Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*, die er sich am 1. Februar 1794 an der Göttinger Bibliothek ausgeliehen hatte.<sup>16</sup> Im dritten Abschnitt der Einleitung, *Von den Musikgattungen*, gibt Forkel die übliche Einteilung nach „musikalischen Schreibarten“ und subsumiert Ouvertüren und Sinfonien der „Kammerschreibart“, die vor allem „Instrumentalstücke von etwas ausgesuchter Bearbeitung“ umfasse.<sup>17</sup> Er begründet dann, weshalb einem aus mehreren Empfindungen zusammengesetzten Tonstück die „polyphonische Verfahrensart“ gemäß sei und entwickelt diese These in den §§ 92–96 exemplarisch an der Fuge. In der Fuge sieht Forkel das „höchste und würdigste Meisterstück der Kunst“<sup>18</sup> – während ja Wackenro-

<sup>16</sup> HKA I, S. 362 und 393f.

<sup>17</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Erster Band, Leipzig 1788, S. 45.

<sup>18</sup> Forkel, S. 48.

der den „höchsten Triumph der Instrumente“ in „jenen göttlichen großen Symphoniestücken“ erblickt hat. Forkels breit dargestellte *Lehre von den Figuren* mitsamt dem „Schema von den gesammten Theilen der musikalischen Rhetorik“<sup>19</sup> ist zu ihrer Zeit, wie auch sein Eintreten für die Fuge, bereits veraltet, ja reaktionär, und hat auf Wackenroder wohl eher negativ gewirkt: zu den leidvollsten Erfahrungen des heranwachsenden Kapellmeisters Berglinger zählen bekanntlich die Jahre, in denen er lernen mußte, „in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herum zu klettern“ (*HKA I*, S. 139).

Berglinger entfaltet vor seiner Beschreibung eines „Symphoniestücks“ eine Affektentheorie – sie lehnt sich unmittelbar an Forkel an – und unterscheidet dabei sechs namentlich genannte Affekte: 1. „hüpfende ... Fröhlichkeit“, 2. „sanfte ... Zufriedenheit“, 3. „männliche ... Freude“, 4. „sehnsüchtiges Schmachten“, 5. „tiefer Schmerz“ und 6. „muthwillige ... Laune“. Das, was ihn ein „Symphoniestück“ so hoch schätzen läßt, ist nun gerade die Häufung und Verdichtung von Affekten, so daß eben „nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama [an] menschlichen Affekten ausgeströmt ist.“ Hier befindet sich Wackenroder in völliger Übereinstimmung mit anderen Frühromantikern, beispielsweise mit Jean Paul. In den beiden berühmtesten Musikszenen seiner Romane, die die Aufführung eines Flötenkonzerts von Stamitz und einer Sinfonie von Haydn schildern, gibt auch Jean Paul jene Häufung von Affekten als Kennzeichen des ersten Satzes an. Im *Hesperus*, 1792-94, also vor den *Herzensergießungen* entstanden, heißt es etwa:

„Die Ouvertüre bestand aus jenem musikalischen Gekritzel und Geschnörkel – aus jener harmonischen Phraseologie – aus jenem Feuerwerkgeprassel widereinander tönender Stellen, welches ich so erhebe, wenn es nirgends ist als in der Ouvertüre.“<sup>20</sup>

In den *Flegeljahren*, deren erste drei Bände zwischen 1801 und 1803 entstanden sind, wird auch die Wirkung auf einen Zuhörer mitgeschildert:

„[...] als Haydn die Streitrosse seiner unbändigen Töne losfahren ließ in die enharmonische Schlacht seiner Kräfte. Ein Sturm wehte in den andern, dann fuhren warme, nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppte er

<sup>19</sup> Forkel, S. 66ff.

<sup>20</sup> Jean Paul, *Hesperus*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Band 1, München 1960, S. 775. – (Auch Jean Paul nennt den ersten Satz eines Instrumentalkonzerts, den eigentlichen Sonatenhauptsatz also, „Ouvertüre“).

wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach und riß ihn plötzlich hinweg wie einen Schleier, [...] Walt – ...der...Kopf und Ohren und Herzohren für die Tonkunst hatte – wurde durch das ihm neue Wechselspiel von Fortissimo und Pianissimo, gleichsam wie von Menschenlust und -weh, von Gebeten und Flüchen in unserer Brust, in einen Strom gestürzt und davon gezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, übertäubt, umschlungen und doch – frei mit allen Gliedern. [...] Er vergoß Tränen, aber nur feurige ... und gegen seine Natur war er jetzt ganz wild.“<sup>21</sup>

Ob Wackenroder den 1795 in Schillers *Horen* erschienenen Aufsatz von Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, gekannt hat, läßt sich nicht mehr eindeutig ermitteln. Für die Musikforschung enthält Körners Aufsatz idealtypisch die klassische im direkten Gegensatz zu Wackenroders romantischer Rezeptionsästhetik.<sup>22</sup>

Ein musikalisches „Drama von Affekten“ und Wechselbad an Empfindungen, in das auch der Zuhörer hineingezogen wird, ist Körner im Unterschied zu Wackenroder und Jean Paul aber durch und durch suspekt. Er unterscheidet nämlich „in dem was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, [...] den Charakter (Ethos) und den leidenschaftlichen Zustand (Pathos).“<sup>23</sup> Zwar ernte ein Musiker „den lautesten Beifall“, wenn er sich dem „Wahn“ hingebe, „daß es ihm möglich sey, Gemüthsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen“ und dabei daranginge, „ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften“ ausdrücke. Doch dürfe er dann nicht „auf den Namen eines Künstlers“ Anspruch machen.<sup>24</sup> Der entscheidende Makel des „leidenschaftlichen Zustands“ sei nämlich die Unfreiheit, da er „seiner Natur nach beschränckt“ sei.<sup>25</sup> Kunst müsse aber auf die Darstellung von Freiheit zielen, dem einzig „Unendlichen“ in der menschlichen Natur:

„Die Kraft, welche gegen alle Einwirkungen der Außenwelt, und gegen alle innere Stürme der Leidenschaft ihre Unabhängigkeit behauptet, übersteigt jede bekannte GröÙe, und diese Freiheit ist es, welche uns durch Darstellung eines Charakters versinnlicht wird.“ (S. 101).

<sup>21</sup> Jean Paul, *Flegeljahre*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Band 2, München 1959, S. 743.

<sup>22</sup> Besseler (Anm. 9), S. 150f.

<sup>23</sup> Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen*, hrsg. von Friedrich Schiller, 1. Band, 5. Stück, Tübingen 1795, S. 97-121, hier S. 98.

<sup>24</sup> Körner, S. 99.

<sup>25</sup> Körner, S. 100.

Körners freiheitsbewußtes autonomes Subjekt, dessen „Charakter“ sich am deutlichsten in solchen Handlungen äußert, „die mit den äussern Verhältnissen im Widerspruche stehen“<sup>26</sup>, soll sich nicht der Überwältigung durch Musik, einem Wechselbad der Affekte, aussetzen, und damit seine Freiheit preisgeben.

#### IV.

Körner, den die Musikforschung anders als Wackenroder wiederholt als wichtigen Zeugen für den neuen Rang der Instrumentalmusik in der Mozart-Haydn-Zeit herangezogen hat, kommt in seinem Charakter-Aufsatz mit keinem Wort auf musikalische Details zu sprechen. Von Wackenroder, den man ebenfalls nicht dem Kreis der zünftigen Musiktheoretiker um 1800 zurechnen darf, stammt dagegen eine der frühesten, wertvollen Äußerungen zur »Sonatenform«. Und seine musikalischen Phantasien und Ideen sind viel weniger „unverbindlich“, als es auf den ersten Blick zu sein scheint.

Das ganze 19. Jahrhundert empfand ein dringendes Bedürfnis, Instrumentalmusik beim Hören mit außermusikalischen Inhalten zu verknüpfen. Tiecks Hexen-Phantasien deuten schon die Richtung an; noch verbreiteter aber dürfte die Tendenz gewesen sein, in einem Instrumentalsatz das Schicksal eines »Helden« dargestellt zu sehen. Anton Schindler, der Adlatus des späten Beethoven, hat auf seine ständigen an den Komponisten gerichteten Fragen nach der »poetischen Idee« einzelner Sonatensätze meist eine personenbezogene Antwort erhalten. Er habe an Romeo und Julia im Grabgewölbe gedacht, an Napoleon, an Orpheus vor den Mächten der Unterwelt, an einen Melancholischen, waren Beethovens typische Antworten.

In Wackenroders Beschreibung eines „Symphoniestücks“ fehlen zwei Dinge: mit keinem Wort berücksichtigt wird der Komponist, der sich in seiner eigenen Musik »ausdrückt«, wie man es wenige Jahre zuvor an Carl Philipp Emanuel Bach in seinen Fantasien erleben konnte; ebenso wenig kommt der wie auch immer geartete »Held«, um dessen Darstellung es seit Beethoven im ganzen 19. Jahrhundert so gerne ging, zur Sprache. Wenn Berglinger die „tönende Seele“ aus ihrer „Orakelhöhle“ hervorstiegen sieht, die Fährnisse beschreibt, die ihr begegnen und sie schließlich „mit ein

<sup>26</sup> Körner, S. 116.

paar leisen Seufzern...in's unsichtbare Nichts“ zerspringen läßt, so beschreibt er trotz des dichterischen, metaphernreichen Stils ausschließlich die Musik selbst und nichts außer ihr.

Diese Zeilen markieren demnach einen fundamentalen Wechsel in der abendländischen Musikanschauung: die Musik, die Kunst selbst, autonom geworden, tritt als ihre eigene Sachwalterin hervor. Tatsächlich steht die „tönende Seele“ Berglingers den „tönend bewegten Formen“ Eduard Hanslicks, des großen Wiener Musikkritikers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erstaunlich nah, wie auch seine „glänzende Lufterscheinung“ dem Hanslickschen „Farbenspiel eines Kaleidoskops“<sup>27</sup> entspricht.

Die Durchführung, deren Darstellung den umfangreichsten Raum einnimmt, hat auf Wackenroder offenbar den stärksten Eindruck gemacht: „wildere Labyrinth“, „Frechheit“, „Schrecken des Trübsinns“, bittere „Quaalen des Schmerzes“, „Schrecken“, „Kriegsschaaren des Unglücks“, „Verzweiflung“, „Schreckengestalten“ – das ist eine moderne Sprache, die das ergötzliche „Farben- und Formenspiel“ eines Hanslickschen Kaleidoskops weit hinter sich läßt. Im Anschluß an den hier untersuchten Textauschnitt spricht Berglinger wieder von sich selbst, und wir sehen ihn nun unter dem nachwirkenden Eindruck der gehörten Klänge:

„Dann, wenn ich in finsterner Stille noch lange horchend da sitze, dann ist mir, als hätt' ich ein Traumgesicht gehabt von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu eigener Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantominischen Tanz zusammen feyern, wie sie mit einer furchtbaren Willkühr ... frech und frevelhaft durch einander tanzen.“ (HKA I, S. 222).

Die „Seelenlehre“ der Instrumentalmusik, daran lassen diese Sätze keinen Zweifel, ist eigentlich eine „Trieblehre“: Wackenroder belauscht das „Dunkle und Unbeschreibliche“ (S. 216), die „Seelenmysterien“ (S. 222), „diese furchtbare, orakelmäßig-zweydeutige Dunkelheit“ (S. 223) der Tonkunst, für die er zusammenfassend das Bild der „frevelhaften Unschuld“ (S. 223) gewinnt: ein Oxymoron, in dem die „Unschuld“ des Sonatenbeginns und das „frevelhafte“ Durcheinander der Durchführung zusammengedacht sind. Und hier zeigt sich erneut die frappante Modernität des Wackenroderschen Berglingers: der Kapellmeister zerbricht ja an der Spannung zwischen sozialer Verpflichtung und Kunstenthusiasmus, an der „Spannung zwischen den Erfordernissen einer bür-

<sup>27</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1981), S. 32f.

gerlich-zweckhaften Lebensauffassung und den Autonomieansprüchen der Kunst.“<sup>28</sup> Sein »unglückliches Bewußtsein« ist der Ausdruck einer typisch modernen Zerrissenheit. Schon die Zeitgenossen glaubten, der junge Wackenroder selbst sei an der Spannung zwischen ungeliebtem Brotberuf und innerer Berufung zum Musiker zugrundegegangen. Das Gefühl existentieller Zerrissenheit, diese romantisch-moderne Grundbefindlichkeit des Ichs, findet in der Deutung der Musik als „frevelhafte Unschuld“ seine genaueste Entsprechung.

## V.

Wir können heute nicht mehr daran festhalten, Wackenroder hätte der Musikforschung nichts zu bieten. Das Gegenteil ist der Fall.

1. Begreift man, daß er nicht von »Sinfonien« im modernen Sinn redet, sondern von einer Schauspiel- bzw. Opernouvertüre, einem einzelnen Sonatenhauptsatz also, dann zeigt sich, daß er als einer der ersten dessen Formprinzip verstanden und beschrieben hat. Das ist alleine schon Grund genug, ihm in der Geschichte der Musiktheorie einen Ehrenplatz anzuweisen.

2.) Wackenroder denkt und beobachtet strikt vom Hören her: er untersucht Musik rein phänomenologisch als sinnlich dargebotenes Artefakt, „in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken“, wie es in dem eingangs zitierten Brief an Tieck heißt (*HKA* II, S. 29), und nicht, wie die meisten Musiktheoretiker, abstrakt am Notenbild, an der Partitur.

3.) Anders als klassische Autoren, die einen Sonatensatz vom Anfang, von seiner thematischen Substanz her untersuchen, blickt Wackenroder vor allem auf die Durchführung und die Reprise: indem er registriert, welche Katastrophen das musikalische Material in der Durchführung durchläuft und feststellt, daß in der Reprise zwar eine Wiederholung, aber keine Restitution der ursprünglichen Unschuld stattfindet, deutet er die Sonatenform erstmals als Prozeß, und zwar ganz so, wie sie erst in unserem Jahrhundert, im Kreise Schönbergs, gesehen wurde.

4.) Wackenroder kommt in seinem Musikverständnis ohne einen Helden Beethovenscher Art aus. Die „tönende Seele“ ist ja nicht die Seele eines Menschen, sondern offenbar die Seele der Musik. Das von ihm beschriebene eigenartige Schauspiel einer Art Tanz

<sup>28</sup> Silvio Vietta, Einleitung zu *HKA* I, S. 22.

der Affekte, einer „lauttönenden lebensvollen Welt“, die wie ein Traumgesicht aus dem Nichts hervorgeht und sich darin wieder auflöst, eine solche Musikauffassung greift, wie wir seit langem wissen, der Musikphilosophie Arthur Schopenhauers unmittelbar vor.<sup>29</sup> Sie geht aber zugleich darüber hinaus: die zumindest partielle Erlösung, die bei Schopenhauer der Kunstgenuß gewährt, leistet eine unschuldige aber zugleich frevelhafte Musik, die ihren Berglinger in einer Zerrissenheit beläßt, an der er zugrundegeht, gerade nicht. Wackenroder zwingt zum Nachdenken über unser Selbstverständnis als Musiker. Deshalb müssen wir Musikwissenschaftler ihn lesen.

---

<sup>29</sup> Vgl. Schäfke (Anm. 11), S. 373.